

# Teorías sobre la novela en los preceptistas españoles del siglo XIX

Felipe GONZÁLEZ ALCÁZAR

## RESUMEN

La novela, en cuanto género literario histórico, nunca ha sido aceptada en las poéticas y retóricas tradicionales. En este artículo investigo cómo la teoría literaria española del siglo XIX se enfrentó al mismo problema, aunque ahora surgiendo como un género decisivo para la literatura moderna. Intentaré clarificar cómo la definían, dónde la situaban y qué papel ejercía dentro del sistema de pensamiento de los tratadistas.

**Palabras clave:** Novela, género, siglo XIX, tratados de preceptiva españoles.

## ABSTRACT

The novel, as a historical genre, had always been kept apart from the traditional treatises of Poetry and Rhetoric. In this article I investigate how the scholars of Spanish theory of literature faced the same question during the nineteenth century, although the novel became into a decisive genre to the literature in that period. I will try to explain how the novels had been defined and what role played for the scholars in their treatises and handbooks.

**Key Words:** Novel, genre, XIXth century, Spanish treatises of poetry and rhetoric.

En los últimos años se viene observando un interés creciente por la elaboración de trabajos sobre la historia del pensamiento teórico-literario español. Sin duda se debe en parte a que los investigadores se han persuadido de que es una buena forma de defenderlo frente a un cierto desdén minusvalorativo que procede sobre todo de la comparación con las realizaciones de otros países vecinos. Unos de los momentos más ricos y fecundos para la historia de la teoría literaria europea tuvo lugar en los últimos años del siglo XVIII y en casi todo el XIX, surgido tras las corrientes renovadoras del Prerromanticismo. La respuesta española a ese desafío intelectual también está siendo sometida a un más detenido análisis<sup>1</sup>, con particular incidencia en los trabajos y manuales de preceptiva, que en número muy notable, se publicaron y reeditaron para su uso en las aulas de institutos y de las universidades. Gran

---

<sup>1</sup> Recientemente desde los trabajos de M<sup>a</sup> del Carmen García Tejera (i.e., 1985, 1987, 1989), pasando por obras colectivas (por ejemplo, I. Paraíso Almansa, 2000), y producto de tesis doctorales, como la de R. María Aradra (1997).

parte, si no la mayoría, de los conocimientos y la investigación teórica española tuvo lugar dentro de los límites que imponían a los tratadistas-profesores los contenidos de sus propias asignaturas, reguladas desde instancias ministeriales. El ingente caudal de conocimientos poético-retóricos fue sometido a una manipulación compleja y de índole varia: en unos casos se resituaban principios fundamentales del clasicismo teórico, y en otros se sustituían por aquellos otros que la renovación romántica había instituido y sobre los que se discutía con naturalidad en otros ámbitos de la Crítica (artículos en prensa, discursos y debates públicos y académicos, manifiestos con fin polemizador...). El principal problema del que se resentían estos trabajos y manuales, herederos de las grandes poéticas y retóricas escolares del pasado, era el del afán pedagógico, habida cuenta de que hasta el mejor de todos ellos fue publicado para la enseñanza. Esto supone una cierta dificultad para asumir la evolución y los cambios en las realizaciones de los escritores contemporáneos. Para analizar la manera en que, dentro de sus posibilidades, estas preceptivas y manuales se enfrentaron a materias concretas, he elegido a la novela, un género decisivo para la literatura decimonónica y verdadera piedra de toque para la modernidad. Voy, por tanto, a intentar clarificar en este artículo cómo la definían y qué papel ejercía en algunos de los principales (y más influyentes) tratados del siglo XIX, para encontrarnos abiertamente con el decurso y la evolución de esta parte fundamental del pensamiento teórico-literario en España.

Si un género histórico, realmente fundamental, solía estar ausente de las poéticas en un ruidoso silencio del criterio de autoridad, era el de la novela, que en los albores del siglo XIX ya había dado a luz algunas de las grandes cumbres que aún hoy se sostienen. Entre ellas, bajo supuesta heterodoxia hispánica, el *Quijote* y la picaresca. La tendencia actual a que la novela con su inmensa tipología, y sus derivados (cuento novelesco, novela corta...) ocupe el universo narrativo, no debe hacernos olvidar que la Poética y la Retórica anteriores al Romanticismo no tenían que enfrentarse a esa realidad. Del mismo modo que Aristóteles no trató específicamente de la novela griega, antecedente seguro, por la simple razón de que su aparición como género se produjo en el siglo II antes de nuestra era. Asunto distinto es que los griegos, y después los latinos, no hubiesen hablado del rasgo principal de las novelas: la narración y sus técnicas. Como lo narrativo formaba parte de tipos discursivos y textuales, los teóricos de la Retórica elaboraron diversos tratados de técnica narrativa<sup>2</sup>. De tal modo que la Retórica generó programas prácticos y técnicos sobre la *narratio*, fundamentalmente para el discurso forense, y la Poética sobre la organización del material narrativo de la fábula y sus componentes: episodios, caracteres, nudo, desenlace... Esa técnica recibió diferentes elaboraciones desde Aristóteles en adelante, de tal manera que la Neorretórica actual puede servirse de casi todo ese material. Pero la anomalía de la novela proviene de su ausencia en el tratado de Horacio y, tras él, en los actualizadores de la teoría clasicista en el Renacimiento, y de ahí en adelante, por su falta de prestigio en la jerarquía genérica. Pero en los albores del siglo XIX la importancia progresiva que la novela ganó entre los

---

<sup>2</sup> Vid. A. Garrido Domínguez (1993), pp. 17-25.

lectores no pudo desoírse. Así como el drama o la comedia lacrimosa pudieron encontrar un argumento de nexo tradicional en la tragicomedia, pretendiendo evitar el hibridismo antineoclásico característico de algunas doctrinas románticas sobre el género, también la novela se encontraba necesitada de un lugar de prestigio.

Durante el cambio de siglo los testimonios de la Preceptiva sobre la novela aumentan pero, siguiendo el rasgo conservador del modelo, los más interesantes y novedosos tendrán lugar en los testimonios de otros medios: libros de crítica, prólogos, comentarios o disputas culturales<sup>3</sup>.

Si nos paramos a pensar qué papel había tenido la novela para la Poética justamente anterior a la del Ochocientos, podemos volver la vista hacia una frase contundente de Checa Beltrán: «Este libro podría haber prescindido perfectamente de este capítulo, ya que las poéticas dieciochescas no se ocupan de definir este género»<sup>4</sup>. alguna son las causas de esta «llamativa ausencia». Junto a la falta de magisterio en Aristóteles y Horacio, la principal objeción que se le ponía era la de estar escrita en prosa, lo que restaba dignidad poética (no se consideraba poética una obra en prosa) y daba a la novela un status retórico al que comúnmente se adscribía. La falta de un tratado genuino genera la posibilidad de incluir a la novela entre otros géneros poéticos (la épica y la comedia) y literarios (la historia). Dentro de la épica, la novela no podía entenderse como epopeya por no respetar los cánones del género (no representaba una acción grande, ni los personajes eran elevados, ni la temática especialmente bélica o de grandes acciones...). Tampoco resultó la asociación con la comedia, de raigambre clásica grecolatina, pero necesitada de alguna imaginación (forzar la comprensión de los modos aristotélicos como Genette...), aunque le favorecía estar escrita en prosa, tratar de acciones fingidas, y de temática cotidiana y amorosa. Por fin, algunos pensaron que la mejor situación parecía dentro de la historia, definiendo a la novela como «historia fingida o narración histórica» al modo de Mayans. Un constante clamor sobre la novela extendía aún más las reticencias: su temática amorosa y su finalidad de entretener (*delectare*) afectaban a la compleja moralidad censora de los neoclasicistas<sup>5</sup>. La inmoralidad de la novela estaba tan grabada en el consenso común que el Consejo de Castilla decretó en 1799 que no se dieran licencias para imprimir ninguna. Al final, continúa Checa Beltrán, la novela carecía de una concreta definición (fluctuando entre «historia fingida», «ficción posible», «romance» o «poema épico romancesco»<sup>6</sup>) y su status era tan bajo en la jerarquía que las grandes obras novelescas sufrían un continuo contraste con el desprestigio nominal.

<sup>3</sup> Vid. L. Romero Tobar (1994), p. 361.

<sup>4</sup> J. Checa Beltrán (1998), pp. 260 y ss.

<sup>5</sup> M. del Carmen Sánchez (1998), *passim*, escribe detenidamente de los achaques a la inmoralidad en las novelas durante el siglo XVIII. Parte de un supuesto: «hablar de preceptiva es hablar de censura». Esto es cierto también para el aspecto positivo de la prescripción. Lamentablemente, en la novela sólo aparecía la moral censora que escritores como Luzán pretendían imponer como estabilización del juicio de gusto. La segunda intención bien pudiera ser la inclinación hacia una moral pública de naturaleza política propia de la Ilustración. La concepción de la novela como un conjunto de historias galantes pervertidoras de la juventud no abandonará a los preceptistas que cita, incluido Hermosilla.

<sup>6</sup> Manera en que Llampillas se refiere al *Quijote*, si bien el anglicismo *romance*, de «roman», da una pista sobre su origen épico con temática amorosa, caballescica y galante (o lírico-épico) frente al italiano *novella*, que se refiere sólo a temática erótico-amorosa.

En efecto, la opinión negativa sobre la novela era común en España a fines del siglo XVIII. En un país que había vindicado positivamente la creación del poema de Martínez de la Rosa en 1826 como ejemplo de tradición nacional del gusto clasicista a lo Boileau, no puede extrañar que las disquisiciones de los teóricos alemanes sobre la supremacía novelesca, a veces en pugna con el drama, resultaran ignoradas. El retraso cronológico del esfuerzo neoclasicista conlleva el retraso en la atención a ciertos géneros ahora potenciados. Otro aspecto, el de la censura moral, venía suscitado por la firme creencia de que el género no daba más de sí en aquellos años que la expresión de asuntos amorosos (en las novelas galantes francesas como *Manon Lescaut* o *Les liaisons dangereuses*), lo que contribuía al desprestigio del género en virtud de sus lectores: los jóvenes, y en especial, las mujeres, degradante a ojos de los censores eclesiásticos. El famoso manual de Hugo Blair, renovador de la Preceptiva patria y libro de texto oficial hasta su sustitución por el de Hermosilla en diciembre de 1825, se traducía y editaba en España<sup>7</sup> cuando en Europa ya se había empezado a sentir un cambio de sensibilidad en las novelas por medio de la introspección y la inspiración en la realidad. Ejemplos serían Richardson, Saint-Pierre, Goethe o Fielding, tan admirado por el mismo profesor escocés Blair. Existía además en la crítica europea un cambio radical en la concepción de la novela<sup>8</sup> desde el hastío por su fundamento fabuloso e imaginativo hasta la formación de un tipo de género más cercano a la pura narración realista y verosímil, basada en el análisis de caracteres<sup>9</sup>. Ese cambio es recibido en la teoría literaria española por medio de Blair, que, influyente a su vez en Hermosilla (y por éste en adelante), alimentará las posiciones de los autores de manuales. En la traducción de Munárriz se explicita claramente de la vinculación retórica de la novela como composición en prosa dentro de los géneros literarios históricos: «Resta tratar de otra especie de composición en prosa; la cual comprende una numerosísima, y en general poco importante clase de escritos, conocidos por el nombre de romances y novelas. [*se trata de unas composiciones...*] a primera vista útiles para tratar de ellas»<sup>10</sup>. Los rasgos más evidentes son la base en la fantasía, la curiosidad humana por la realidad que nos circunda, y su gran posibilidad como canales de instrucción para conocer la vida y las costumbres de los hombres (p. 290). El didactismo salva a la misma novela de lo que se le acusaba. La gran impresión que causa en los lectores

<sup>7</sup> J. L. Munárriz (1798-1801), pero citaré por la tercera edición (1816-1817). Fruto de las lecciones de retórica impartidas por este conocido predicador escocés en la Universidad de Edimburgo desde 1753 y publicadas en 1783.

<sup>8</sup> Vid Aguiar e Silva (1986), pp. 203 y ss. También J. Álvarez Barrientos (1991), pp. 29-56.

<sup>9</sup> De ahí su relación con la sátira, como indica Álvarez Barrientos (1991), pp. XIV-XV.

<sup>10</sup> Munárriz (1817), III, p. 289. Su competidor en estos años, el manual traducido-adicionado por Arrieta del francés Batteux, debe remediar, por inclusiones de dicho traductor, la ausencia del género en la obra original (*Principes de la Littérature*, 1746-48) acudiendo a otros autores franceses (sobre todo el *Liceo* de La Harpe) y al propio Blair. Bajo el rótulo misceláneo, y junto a las composiciones epistolares, filosóficas e históricas, las conoce como «historia ficticia» y se definen: «narración fingida de diversas aventuras maravillosas, amorosas, jocosas..., escritas en prosa con arte para la diversión e instrucción de los lectores». De Blair toma la historia de la novela hasta que en época moderna, entre los enciclopedistas, se afirma que Huet la hizo renacer de la nada. En A. García de Arrieta (1805), IX, pp. 119-148.

permite elevar su caracterización como elemento educativo, así que «no se deben despreciar la naturaleza de estos escritos, sino su ejecución defectuosa». Traza luego la historia del género separando claramente los romances (de tipo caballeresco y heroico) de las novelas, en una evolución bajo especie de novela familiar. Ésta última es la que responde al género descrito por Blair como actual, que, para mejorar los libro caballerescos galantes (ya no heroicos), «tomóse por objeto principal imitar la vida y los caracteres. Se cuidó de hacer la pintura de la conducta de algunos personajes, puestos en situaciones particulares e interesantes, tales como las que se ofrecen en la vida, por medio de las cuales se manifestase y presentase con utilidad lo laudable o defectuoso de sus caracteres» (pp. 297-298). Respecto de las novelas españolas, Munárriz añade pocas cosas a Blair, y son quejas acerca de la falta de imaginación y el poco cuidado que se ponía en la importación de novelas para mejorar el gusto, tanto por estar mal traducidas como por elegirse títulos poco recomendables (p. 304).

Poco añaden los demás tratados de estos años a las teorías de Blair, tomando de él la materia. Tanto Francisco Sánchez Barbero<sup>11</sup> como Luis de Mata y Araujo<sup>12</sup> son eslabones de la doctrina de Blair. Hermosilla, también deudor en una gran parte y su sucesores en el favor gubernativo, las conoce como «historia ficticia»<sup>13</sup> y delimita novelas y cuentos (diferenciados por su extensión) frente a otros géneros de la Historia<sup>14</sup> por ser «composiciones que sólo se distinguen de las historias verdaderas en que los hechos y sucesos que en ellas se refieren no han pasado realmente, sino que son fingidos por el autor»<sup>15</sup>. Resalta su condición de obras poéticas; esto será el gran tópico archirrepetido cuando los binomios verso\prosa=obras poéticas\obras literarias, y la adscripción de las novelas a las composiciones históricas (las crónicas, anales, biografías...), se entiendan como una ilogicidad intrínseca a la Preceptiva. Por otro lado, la jerarquía genérica también favorecía una subida de escalafón, si se me permite decirlo así, hacia las composiciones poéticas en tanto en cuanto que etiqueta connotativamente valorativa. Hermosilla ofrece unos consejos estrictos para sobresalir en estas obras de invención, porque «las reglas a que están sujetas, son, como vamos a ver, muy severas, y el observarlas no es tan fácil como

<sup>11</sup> Que aboga por la variedad y la decencia, pidiendo para los argumentos que ningún crimen quedase sin castigo y que se reprimieran los sucesos inverosímiles y contrarios a la razón, como las percepciones sobre el uso de la máquina en la fábula épica. En Sánchez Barbero (1805), pp. 137-138.

<sup>12</sup> Las relaciona, junto con los romances, con las «puras invenciones del ingenio». Se ve en la necesidad de referirse a ellas como «más bien poéticas», comenzando una usual determinación de tener que justificar que no se encuentren entre los géneros poéticos por excelencia. En Mata y Araujo (1834), pp. 98-99.

<sup>13</sup> Gómez de Hermosilla (1826), II, p.75. Remito al artículo de Álvarez Barrientos (a.c.), en el que se reproducen las arriesgadas e interesantes palabras que Vicente de los Ríos y José Marchena dedican a la novela. Desgraciadamente en los tratados preceptivos existían otros condicionantes derivados de su labor docente que los obligaban a ser muy conservadores.

<sup>14</sup> La Historia en cuanto género literario en sentido extenso. Es sabido que los géneros poéticos tradicionales (épica, dramática, lírica por fin, y otros considerados mixtos) no contenían a la novela. Por eso en las poéticas en verso de estos años, como la de Martínez de la Rosa (1827), apegadas a la tradición poética, no se dignan a nombrarla siquiera.

<sup>15</sup> De aquí en adelante citaré las pp. 75-93.

cree la turba de escritorzuelos que tan osadamente se arrojan a escribir novelas». Frase harto despectiva como para sustraerse a la minusvaloración a que se sometía al género, y a la vez, a su control. Sobre las reglas que Hermosilla considera inexcusables destaca que las novelas han de ser morales, relatar hechos interesantes, incidir en la verosimilitud de la fábula, diversificar los caracteres, escribirse con una exquisita sensibilidad para conmover los corazones, que la fábula posea unidad y, por fin, el estilo «tan elegante como permita el asunto, atendidas las circunstancias». Dibuja después el mismo devenir de la novela que Blair, así como el reconocimiento de que son una inclinación natural del hombre, no por imitar, sino por ensanchar más el corazón con acontecimientos variados y maravillosos, como Blair escribió tomándolo de Bacon. Juzgando a las novelas morales por mejores que las fantasiosas (sic), las clasifica en sentimentales, de imaginación y de costumbres. Una alusión relevante es la que Álvarez Barrientos, en su artículo arriba citado, descubre cuando Hermosilla, refiriéndose a los personajes que deben intervenir en las novelas, afirma que «se presentarán peonajes de la clase media de la sociedad en situaciones extraordinarias e interesantes». Esta clase media debía educarse con la tragedia urbana o comedia lacrimosa, como pensaba Santos Díez González<sup>16</sup>, conocidas por él como «personas de un carácter regular». Las afirmaciones son la constatación de una evidencia. Los romances tenían un público noble y caballeresco pero las novelas eran un elemento fiel de la nueva sociedad, y el ascenso de la burguesía culta al poder, no otros son los destinatarios, arrastra también la ascensión de nuevos géneros en los que se reflejen sus deseos y ambiciones. Pero es exagerado pensar que Hermosilla no pretendía también un efecto narrativo: cuando a alguien acostumbrado a una vida particular y poco relevante se le somete a ciertas circunstancias extraordinarias, confiamos en asistir a una reacción inesperada dentro de la variedad de intereses que representan las sociedades en las novelas.

En la década de los treinta, la inmediata a un nuevo manual obligatorio para la enseñanza de las Humanidades, hemos percibido una reacción curiosa pero comprensible: su omnipresencia educativa declinó la posibilidad de que nuevas preceptivas, ambiciosas o relevantes, se publicaran, señal de que su función pertenecía definitivamente a la necesidad educativa pero no especulativa; y se incrementaron, al calor de la escrita por Martínez de la Rosa, el número de poéticas en verso, constreñidas por su vinculación neoclásica y ahora ya muy alejadas de la realidad. Por tanto, para ellos, la novela, o es un género desconocido (no poética preceptivamente, no escrita en verso) o basta con mantenerla en su status de historia ficticia dentro del género literario histórico, incidiendo machaconamente en la permanente cuestión de la moralidad. Son los años en que Lista ejerce su magisterio e influencia, y en los cuales se publican en España las primeras novelas importantes del realismo romántico y de la novela histórica. Y de Lista, aún reconociendo en algunos artículos de *El Censor* la importancia de la novela para los jóvenes debido a su impresionabilidad, no sacaremos la impresión de que ponga un interés especial en ella. Frente a Hermosilla, Lista opina que sólo encuentra dificultad en la exposición

---

<sup>16</sup> Díez González (1793), *passim*.



y el estilo. Como educador juzga interesante el cultivo de las novelas a lo Walter Scott, ceñidas al argumento histórico y a la veracidad escrupulosa. Ignorante, como otros, de las ideas más modernas sobre la novela, de F. Schlegel, Chateaubriand, Goethe o Hugo, su único interés reside en la gran capacidad pedagógica que a su juicio poseen, siempre sujetas a los rigores de la moral<sup>17</sup>.

Para el manual de Gil de Zárate, muy influyente también al ser el autor protagonista de las acciones gubernamentales para la renovación de la enseñanza en España desde su cargo de Secretario de Instrucción Pública y dando ejemplo de esas aplicaciones prácticas en esta obra (ajustando los contenidos a las prescripciones de la legislación), las composiciones en prosa pueden dividirse en oratorias, históricas, didácticas o epistolares. Las segundas cuentan hechos verdaderos (históricas) o fingidos, en cuyo caso se conocen como novelas o cuentos<sup>18</sup>. La materia del Blair español define el debate, la lógica de la historia fingida o inventada parece el lugar cómodo que los teóricos necesitaban.: la novela se escribe en prosa, desarrolla una historia (por ello siempre se busca la cercanía con las obras de Scott) y su lectura puede enseñar muchas cosas. El *docere* histórico ejerce de contrapeso de la pura inclinación del hombre por recrearse con la narración de ficciones agradables y entretenidas. Usando el símil de Bacon, también tomado de Blair y de Hermosilla, la ilusión por lo imaginativo novelesco es una prueba de la grandeza del espíritu humano. Las ideas románticas sobre la imaginación creadora están así demasiado cerca del placer aristotélico por la imitación: «es tal la inclinación del hombre a las ficciones, que apenas llega un niño a entender el lenguaje de sus padres, no encuentra mayor entretenimiento, ni cosa que le halague más que los cuentos, con que procuran distraerle, y su ansia por oírlos suele llegar a la importunidad». Hace reposar su historia de la novela en conocidos momentos cenitales: la novela griega, la caballeresca, la pastoril, el *Quijote*, y las mismas ideas sobre la clase media, protagonista de las novelas de Richardson, que sus antecesores. La teoría de la novela se asienta sobre dos ejemplos concretos, uno positivo, Scott, que ha llegado a la máxima perfección por su reflejo fiel y realista de sucesos, vidas familiares y trato particular de sus protagonistas, y otro negativo, el realismo francés. El rechazo moralizante a las novelas se incrementa cuando fija su atención en esas obras que «tienen por objeto presentar los vicios más torpes e inmundos de la sociedad, desencantando el corazón de todas las ilusiones, y persuadiendo que no existen en el mundo virtudes [...] Esta escuela que representa a la humanidad aún mucho peor de lo que es, sólo sirve para desmoralizar al hombre o desconsolarle». La novela ha seguido el fluir del

---

<sup>17</sup> Lista (1844), I, pp. 157-158. La moralidad podía volverse un recurso publicitario para evitar la censura y que los lectores tuviesen la conciencia tranquila. Muchas editoriales anunciaban novelas románticas entre sus publicaciones, resaltando que el criterio editorial para su publicación se justificaba por su pretensión moral y su capacidad para conmovir.

<sup>18</sup> Gil de Zárate (1862), I, p. 173. Comentaré a continuación el tratado sobre la novela en las páginas 177-184. La primera edición es de 1842. La doctrina principal que analizamos aquí no fue apenas alterada en sus numerosas ediciones, a las que adornó con inclusiones de Historia de la Literatura, un segundo tomo, y con pequeñas reformas para ajustarlo paulatinamente a los cambios legislativos de la asignatura, como hicieron muchos.

tiempo, fiel reflejo de sus deseos y ansiedades. A cada mundo le correspondía su novela; el mundo caballeresco, el cortesano y el filosófico impusieron las suyas. El último obligó a los autores a una posible bifurcación: o la política (Scott) o la anárquica (los franceses). Sobre la técnica novelesca poco añade: insistencia en la perfección horaciana de la finalidad («Instruir y deleitar debe ser su lema»), fuerte arraigo moral, búsqueda de argumentos variados y convincentes, insistencia en la inspiración en la realidad huyendo de rasgos exagerados... El estilo, ya libre al fin del ajustado esquema retórico al valorar la individualidad de cada acto poético, se pide que sea puro y elegante. Y además de la forma narrativa, se pueden admitir otras como la epistolar. Quedaba así la novela encajada en un lugar fijo junto a la Historia (género literario no poético), liberada de los yugos de los géneros fuertes y de gran jerarquía de la Poética, pero también degradada en sí misma por la inconsistencia de su naturaleza imaginativa: «Las novelas no son más que castillos en el aire que otros levantan para nuestro recreo».

Para encontrar una postura más moderna debemos esperar al manual de Coll, que muestra siempre a las claras los vaivenes y contradicciones internas de algunas teorías románticas operando sobre el paradigma clasicista de los géneros: sobre el desdén antinovelesco, los géneros en desarrollo por la evolución y la nueva sistematización. Ya en el primer párrafo se intuye que su doctrina bebe en distintas fuentes que las de sus predecesores: «La novela es la narración de una acción interesante, en la que se presenta generalmente un cuadro de las pasiones del hombre o de las costumbres de un país. La novela carece de la grandeza de la epopeya, y tanto en el fondo como en la forma tiene un carácter más prosaico, se acerca más a la realidad; por cuya razón dijo acertadamente F. Schlegel que la novela era la epopeya bastardeada. Sin embargo, siendo la novela una obra de imaginación, y debiendo, por tanto, aspirar a lo bello, bien que en una esfera menos elevada que el poema épico, no hay duda de que debe colocarse entre las composiciones poéticas»<sup>19</sup>. Por su boca ha hablado el hegelianismo, para el que la novela se figuraba una evolución lógica, la epopeya burguesa en la que falta el estado general poético de la épica. Esa novela que es el reflejo consciente de una novela prosaicamente organizada, en la que los conflictos son los asuntos interiores y las relaciones sociales. Pero en sus reglas exige lo mismo que la epopeya: un mundo entero, el cuadro de la vida. Fijar el punto de mira en la sociedad burguesa trae consigo que esa misma realidad social proporcione un campo ilimitado a la novela. La resolución de sus conflictos se aleja del obligatorio totalitarismo épico; o tiene una resolución trágica o cómica, sin fijar el punto de ironía que F. Schlegel dictó para la inmensidad novelesca<sup>20</sup>. Sin embargo, nada sobre esto escribe Coll. No extraña entonces que, una vez expuestos los

---

<sup>19</sup> Coll y Vehí (1857), pp. 262-263. La primera edición, por seguir apelando al esquema diacrónico es de 1856.

<sup>20</sup> Hegel (1988), II, pp. 374 y ss. Cito por esta edición por ser la más cercana en español a la original. Muchos de los grandes filósofos alemanes no fueron traducidos en todo el siglo XIX o sólo a partir del último tercio. Sin embargo se conocían, aunque parcialmente, por manuales o traducciones francesas casi siempre (también allí hubo un retraso importante, aunque más atenuado que el nuestro). Las doctrinas en lenguas no románicas se citaban a través de manuales de enseñanza como los de Cousin y Léveque, o en deficientes traducciones como ésta de Bénard.



argumentos de la fábula épica, basten pocos preceptos para atender a dicha inmensidad novelesca: la acción debe ser una, íntegra e interesante, similar a la épica, de estilos muy variados... «En una palabra, apenas pueden darse de la novela más reglas que las generales, aplicables a la mayor parte de las composiciones literarias». La libertad de la narrativa superaba a cualquier propósito normativo, la liberalidad novelesca dejaba desnuda a la Preceptiva o ésta la debía dejar fuera a ella. Poco añaden los *Elementos* a la historia de la novela, que no sea repasar sus hitos históricos en tres páginas y pretender una visión general pseudofilosófica. Opone dos clases, en las que domina el aspecto subjetivo y en las que domina el objetivo. Una nadería que naufraga en su propia intención, hasta tal punto que en un tratadista de su categoría debemos suponer que las armas que las poéticas y retóricas tradicionales les proporcionaban, o no eran suficientes o no tenían todavía la lejanía necesaria para manipularlas con mayor libertad. Si pensamos en el inmenso gusto por la clasicidad grecolatina de Coll y Vehí, tal vez debamos sumar todos los condicionantes para respondernos cuánta dificultades sumadas impedían dar los últimos pasos para situar a la novela entre los géneros de prestigio.

Nada va a quedar de la vinculación con la épica, síntoma de una cierta modernidad, en los teóricos académicos posteriores hasta la década de los setenta. Las tendencias conservadoras y uniformadoras tienen por más conveniente y menos problemático la pertenencia de la novela al género histórico, donde las historias fingidas o inventadas, en prosa, disfrutaban de un acomodo feliz y un control más efectivo de la moralidad. Se apoyan en el magisterio de Lista y en sus observaciones sobre que el arte bello no puede dejar de ser moral. Al carecer la novela de tradición teórico-preceptiva se van trasponiendo los elementos de la épica en su sentido narrativo y no hegeliano, llevados a la racionalización argumental, al estilo natural y ajustado, y a la verosimilitud realista. Cierta insistencia en la pertenencia de la novela a los géneros poéticos denota la difícil convivencia con la Poética más tradicional. En muchos encontramos la delectación por ir construyendo un tratado con diversas tradiciones, guiado por normas propias del sentido común. Por ejemplo, Fillol en su tratado (1861, 1ª ed.), al llegar a la narración histórica, no deja de advertirnos de que «ya estamos en la región de la poesía»<sup>21</sup>. Nunca olvida la intencionalidad moral, por eso la novela en sí no es indecorosa, su labor consiste en educar para lo contrario. El problema no es el instrumento, sino las manos que lo tocan. El objetivo de las novelas era deleitar, pero como estaban sujetas a principios estéticos y el fin de éstos era moral, la novela también. No era difícil conjuntar esta finalidad calológica (del *kállos* griego), habida cuenta de las condiciones del Idealismo estético trasladado al suelo patrio.

Pero el ascenso de la novela se torna imparable, y traspasado el medio siglo la evidencia se hace tan fuerte que se incrementan los análisis y los debates en otras esferas, a la vez que los preceptistas se agarran aún más fuertemente a las pocas seguridades que se pueden asumir: vinculación con la Historia, gran importancia e

---

<sup>21</sup> Fillol (1872), p. 194. Según nos cuenta el autor, Lista pensaba que la novela se acercaba a la Poesía, a lo que él determinaba que pertenecía sin ningún género de duda. Sus preceptos: cuidar la moral, que el protagonista tuviera carácter unitario y propio, que se atemperara la imaginación y no se abusara de la hipotiposis.

influencia social, y su definitiva pertenencia a la Poética<sup>22</sup>, aunque sea por imposibilidad de confundirse con otros géneros literarios.

Otro tratado influyente, el de Álvarez Espino, renueva la pertenencia de la novela a la épica, tomado de Coll y Vehí, y en aspectos técnicos de Hermosilla y, por tanto, de Blair. Dictamina que el interés en la novela tiene origen en la necesidad de satisfacernos con los objetos del mundo real, pero no la nombra «historia ficticia», sino que opta por la moderna definición de «narración de acción interesante», proveniente de su fuente declarada<sup>23</sup>. La vaguedad, que se corresponde más bien con la variedad imposible de frenar de las novelas publicadas, sitúa el punto climático de análisis en la modernidad de la función narrativa. Pero no hubo respuesta ni diálogo en el acervo teórico preceptista, continuaban fieles a la excepción del género y a la técnica segura de la fábula aristotélica para explicar la vertiente ficcional en la Poética. No obstante, la vuelta a la esfera de lo histórico no es ya total, debe recolocarse a la novela una vez más, ahora entre los géneros literarios de transición por su condición de obra poética en prosa<sup>24</sup>. La dificultad consiste en decidir entre qué géneros se deben levantar los límites. En esta década de los setenta, cuando ya el triunfo de la novela realista en España es imparable, el género transita entre la Poesía y la Oratoria si nos atenemos al binomio prosa\verso, como González Garbín, Arpa y López<sup>25</sup>... De esta manera era todavía posible contener su omnipresencia creativa mediante el recuerdo de su origen espúreo en la Poética. Por ello en ciertos autores como Cano o Campillo, de educación secundaria, prefieren recurrir al sistema de Blair y dejar a la novela en su lugar «natural» entre las obras históricas, ya que el interés educativo prima sobre cualquier otro propósito. Campillo opina que la novela es «una narración de sucesos ficticios, pero verosímiles, dirigida a deleitar por medio de la belleza»<sup>26</sup>. Y explica: no es una representación como el caso del drama, los sucesos son inventados pero posibles, el fin decoroso es la búsqueda suprema de la belleza, la huida de los extremos. Pero la técnica escrituraria no se puede confundir con la de la fábula dramática o épica. Y sobre el argumento, que

<sup>22</sup> Aún así no se alude a ella en los manuales titulados «poéticas», por no formar parte de las composiciones en verso. Véase J. Espar (1861) o F. Ortega y Frías (1870)...

<sup>23</sup> Álvarez Espino, Góngora Fernández (1870), p. 60.

<sup>24</sup> Viene gravitando sobre nuestras palabras un esquema tripartito de distribución de las obras literarias en poéticas, oratorias y didácticas, surgido en la década de los cincuenta y generalizado después. Este esquema, sustentado a la vez en binomios partitivos (literatura\poética, verso\prosa) y en condiciones estilístico-retóricas de los textos, se pretendía combinar con el sistema dinámico de los géneros de Hegel, alterado por las lecturas de los divulgadores. Esta amalgama ecléctica permite la convivencia de ambos paradigmas en un sentido de estatismo tradicional (géneros inalterados con el paso del tiempo como la épica o la dramática) cuyos límites inciertos encajan gracias a lo que podemos llamar mixtos o de transición, impuros para los neoclásicos. Así la novela puede aparecer como género de transición entre la Poesía y la Oratoria, si pensamos en la marca estilístico-retórica, si el rasgo que potenciamos es el de historia fingida. Por ello el problema sea considerar si es un género literario poético o literario no poético.

<sup>25</sup> González Garbín (1872); Arpa y López (1874)... Éste último define a la novela (p. 315) como «composición literaria que expresa los bellos ideales relativos a la perfección de la vida humana, los cuales son sensibilizados mediante la creación de una fábula, y expuestos en formas comunes ordinarias con que se desarrollan en la vida misma».

<sup>26</sup> R. Cano (1875), N. Campillo (1872). Cito por la 2ª ed., (1875), p. 222.

carece de límites excepto en la inventiva; debe procurarse un estilo ajustado, el cuidado en la presentación de los protagonistas y es admisible la variedad en su forma externa (narrativa, dramática o dialogada y epistolar).

El tratado de Manuel de la Revilla, de 1872, es muy culpable de ciertas reacciones conservadoras sobre la novela al convertirse en el punto de discusión más polémico, y quizás único, la naturaleza del género. El prestigioso crítico escribe que la transición genérica de la novela debe apoyar sus pies, como la sátira y la bucólica, en su calidad de género poético compuesto<sup>27</sup>. Se componía de rasgos naturales de distintos elementos, el principal, de la dramática, ya que se «expone un interesante conflicto dramático», y aunque el aspecto de la narración omnisciente parezca negarlo, comparte origen con la obra dramática: «las composiciones de este género son por tanto temas narrados». No duda de que la novela proviene de la incapacidad de la épica para «encerrar en sus moldes el ideal y la vida de los pueblos modernos», pero su voluntad de presentar los deseos humanos más profundos («la propia forma de la Novela abre ancho campo a la manifestación del elemento lírico, que siempre en ella ocupa un lugar secundario, sin embargo.»), los detalles de la vida cotidiana, el tono familiar e individual de la novela, la alejaban de la épica. La definición exacta importa menos («La representación artística de la belleza dramática de la vida humana, manifestada por medio de una acción interesante, narrada en estilo prosaico») que la esencia de la novela expresada mediante la síntesis de todas las especies literarias, pues contenía diálogos, descripciones, digresiones filosóficas o religiosas, que le parecían superfluas, y manifestaciones sentimentales: «género amplio, flexible, sintético, que se amolda a todos los asuntos, formas y tonos». De esa mixtura, externa e interna, pero esencial a la naturaleza novelesca y de gran influencia sobre las sociedades complejas, deriva su clasificación que casi nunca era perfecta o pura sino apuntada en rasgos principales. Así habla de novelas psicológicas o de carácter (exploran las profundidades del corazón humano), históricas (verosímiles y respetuosas con la verdad), de costumbres, de aventuras o enredos (poco estimables, casi siempre de folletín), filosófico-social (o de tesis, sólo accesibles a genios de primera talla), cómica, pastoril, fantástica, didáctica y el cuento (prosificación del texto épico). Un acercamiento muy completo a la variedad histórica de la novela y un reconocimiento a su elevación jerárquica por el hecho real de sus creaciones y el interés social que despertaban. Pero esas ideas parecían demasiado innovadoras a muchos autores que prefirieron seguir jugando con las pequeñas novedades que eran capaces de asumir, como la pertenencia de la novela a los géneros de transición junto a otros de prestigio tradicional, o incluso a la misma dramática, pero sin olvidar que todavía era novedosa su aceptada inclusión entre las obras poéticas<sup>28</sup>. Las precauciones morales y doctrinales de los manuales

<sup>27</sup> Revilla y Alcántara García (1877), I, pp. 418-427.

<sup>28</sup> Otros siguieron el magisterio de Revilla con reticencias. Por ejemplo Mendoza y Roselló (1883), I, p. 470, escribe de ella que es «narración dramática, en prosa estética, de una acción humana interesante, generalmente fingida, pero de ordinario verosímil y con determinada extensión, para recreo y enseñanza indirecta de lectores». A pesar de la vinculación al drama, como «narración de hechos fingidos», es preferible pensar que en las historias ficticias caben todos los géneros.

tienen ahora un enemigo poderoso al que temían desde el comienzo, el realismo naturalista. La beligerancia del tradicionalismo didáctico se referirá a ello por oposición a la deliberada falta de decoro que observaban en las novelas que seguían esos parámetros.

Sánchez de Castro sufre el efecto de estas contradicciones ante un género excesivo, muy actual y siempre pendiente de acomodo prestigioso. Repasa los intentos del siglo, pero no puede dignificar a la novela respecto de los sistemas clasicistas: «Reconociendo que la novela tiene más de poesía que de didáctica o historia, dentro de la poesía se muestra con tal complejidad de elementos, que no es posible clasificarla en ninguno de los grandes grupos poéticos»<sup>29</sup>. Y se trata de un género tan complejo que tampoco se deja conducir por los cauces naturales de la lírica, la épica y la dramática, sino que puede presentar rasgos de cada una de ellas sin ser en esencia ejemplo de uno en particular. Por ello no puede definirse la novela con fiabilidad, ni con amplitud al modo de Milá y Fontanals, que la tenía por «narración poética en prosa». Sánchez de Castro prefiere definirla como la «exposición artística en prosa de un hecho ficticio»; relacionada a la vez con la historia, excepto en que altera y modifica los sucesos con cierta libertad, con la épica, menos en que se escribe en prosa y usa en ocasiones un lenguaje familiar, y con la dramática, aunque no respeta la belleza de la vida humana en acción ni las leyes de la escena. A cuenta de todo ello, la novela no se le representa un género de transición sino «primitivo y general en las literaturas», al responder al deseo de los hombres por transformar los hechos y embellecerlos, no contentándose con el reflejo poético de estos mismos deseos. Las formas novelescas son tan libres y variadas que es imposible elaborar una clasificación de temas y modos. Tampoco es posible, apoyándose en el retraimiento general de todos ante su libérrima caracterización, dictar reglas o coartar las libertades expresivas: «Ni siquiera puede hablarse de elementos indispensables en la novela, como no sea el de la acción, única cosa necesaria para que exista». Sin atreverse a recomendar más que verosimilitud en la acción, sanciona que «no es lícito presentar la vida humana tal y como es. El realismo exagerado, el naturalismo en la novela, es tan condenable a los ojos del arte, como a los de la moral; pues ya queda dicho en otra parte que no todo lo real es bello...» Aquí sentimos uno de los más insalvables desfases entre la Preceptiva y la Crítica. Para los autores de manuales no hay más interés en este punto que el realismo proveniente de la verosimilitud de la fábula, no podían llegar a admitir los «excesos» del realismo genético, criticado como «copia servil», última consecuencia de la mimesis realista<sup>30</sup>, ni tampoco del inmanentismo. La realidad en todas sus categorizaciones no es arte, incluso lo feo debe someterse a las reglas del arte. Sin duda lo feo es una categoría estética poco potenciada en la Literatura filosófica de nuestros tratados decimonónicos, ni siquiera como pie a la ironía; permanecía adormecida en su simple función pasiva de hacer resaltar la belleza por oposición. Valía más el axioma kantiano, «lo bello

<sup>29</sup> Sánchez de Castro (1880), pp. 340-354.

<sup>30</sup> Vid. Villanueva (1992), *passim*. Para el profesor Villanueva se trata de la pretensión de dar una visión excluyente de la literatura, bajo las falacias intencionales de representar fielmente la realidad (realismo genético) o de crear un mundo que no tiene reflejo alguno en la realidad (realismo formal).

atrae, lo feo retrae», que el de Hugo en el prefacio del *Cromwell*, «lo bello no tiene más que un tipo, lo feo tiene mil». Así lo dictó Cousin con sus ideas de Eclecticismo espiritualista en el manual que se pretendió inculcar como ejemplo de filosofía oficial o del Estado en Francia como luego trasladado a España: «El arte no debe por objeto más que excitar el sentimiento de lo bello, ni mucho menos servir a otro fin...»<sup>31</sup> La copiosidad argumental de la novela y la existencia de temas estrictamente poéticos, entendidos todavía como ajenos a la realidad cotidiana, no se ven compensadas por la expresividad o por la técnica formalista en el arte<sup>32</sup>; por eso no es bello en literatura, escribe Sánchez de Castro, «el extracto o relación de sesiones de un tribunal, o la descripción de las escenas de un enfermería, o de un burdel». Refiriéndose a esto, la gran influencia de la novela compromete al autor a no faltar a la moralidad ni al decoro «si su obra no ha de ser un miserable incentivo de bastardas o vergonzosas pasiones». Con cierta alarma desde la actualidad, nos extraña que en 1887 se escribiera entonces sobre la historia de la novela en la España contemporánea: «...; y en el siglo XIX, aparte de algunos contemporáneos de gran mérito, quizá el único novelista español de importancia es la ilustre Cecilia Bowl (*sic*) de Faber, que publicó sus preciosas y morales novelas con el seudónimo de Fernán Caballero». Y nada más. Acaso sea más fácil de entender que el sistema pretendido para la enseñanza se basara en el paradigma clasicista, con su tradicional minusvaloración de la novela, que la influencia de la presión moralizante. Pero aquella época se invertían estos factores.

Los últimos testimonios del ochocientos se nos manifiestan indefectiblemente conservadores: la novela es un género de transición entre la Poesía y la Oratoria, entre lo bello y lo moral como fines de la rectitud de la filosofía calológica (que no era más que un platonismo epidérmico). González Calzada la tiene por género de transición hacia las obras morales; Muñoz Sanz como obra histórica; Rodríguez Miguel, abrumado, se limita a situarla en la prosa artística sin atreverse a clasificarla, apuntando que sus principios (los de la moral y el arte) y sus fines (educar y moralizar), son los mismos<sup>33</sup>. En el último decenio, en un retorno del conservadurismo doctrinal, se devuelve a la novela al lugar natural entre los géneros literarios de la historia: Pla, Macías, J.M.S.P., Bellido González...<sup>34</sup>, alguno todavía calcado de Blair. La «narración interesante», la «historia ficticia» de Hermosilla, definición

<sup>31</sup> Cousin (1847), p. 227.

<sup>32</sup> Pocos casos de preceptistas hay que como Manuel de la Revilla se alejaron hacia la defensa del realismo novelesco frente al idealismo potenciado por la Estética. Si bien es cierto que sólo se entrevé en su manual, por lo que sus ideas más avanzadas hemos de ir a buscarlas a sus artículos de prensa. En un libro que trata de este tema, T. Dorca (1998), pp. 117-175, opta por relacionarlo con las corrientes políticas y sociológicas que se impusieron, o lo intentaron, en los años de la Restauración y no con elementos propiamente técnico-literarios. De hecho, el duque de Rivas atribuía la importancia creciente de la novela al anticlericalismo ilustrado, dando por sentado que había siempre algo atentatorio contra la moral de la Iglesia en la esencia de la novela. Por otro lado, Revilla veía necesaria esa relación del género novelesco con elementos de la realidad social extrapoéticos. No en vano, todavía en 1878 se preguntan en el Ateneo por el género de la novela y el porqué de su influencia.

<sup>33</sup> González Calzada (1889), p. 122; Muñoz Sanz (1890), p. 175; Rodríguez Miguel (1890), p. 269.

<sup>34</sup> Pla y Badía (1892), p. 86; Macías y García (1896), p. 164; J. M. S. P. (1898), p. 204; Bellido y González (1899), p. 132.

usual y poco problemática por su asepsia, se reconoce sin embargo como género dominante en su época, ecléctico, fundamental. Pero persiste una incapacidad de transformar las manifestaciones creativas en materia teórica; todo se diluye en la verosimilitud y el decoro exigibles. La novela psicológica había dotado a esta especie de un madurez antes sepultada entre los innumerables testimonios de escapismo novelesco a lo Scott, que a Menéndez Pelayo le parecían simplemente libros de caballerías «adobados al paladar moderno», así como opinaba que la novela satírica de Fielding era un herencia de la picaresca. Las precauciones ante el realismo exagerado en naturalismo chocaban con el decoro trasladado a axioma estético-crítico. Por otro lado, tampoco era muy benigna la opinión que se tenía generalmente de la novela española del siglo XIX con ciertas razones. El mismo Menéndez Pelayo abominaba de los folletines, «granjería editorial», de las malas traducciones, de las empalagosas novelas de costumbres... Cuando en 1897, en la recepción de Galdós como académico de la R.A.E., vuelve la vista atrás hacia los años inmediatos, sólo acierta a decir una de esas frases que hoy podemos desmentir categóricamente con ejemplos muy concretos y una más risueña actitud crítica: «Así, entre ñoñeces y monstruosidades, dormitaba la novela española por los años de 1870, fecha del primer libro del señor Galdós»<sup>35</sup>. Tanto la novela como la dramática eran géneros que vivían del fervor del público, del interés de toda la sociedad, pero la defensa de los subgéneros modernos, como el tipo psicológico, posee debajo un poso de conocimientos y saberes que ya entonces exigían un lector preparado. De esta manera, dentro de los manuales y tratados de Preceptiva, el siglo despidió a la novela entre lo más alto de la estratificación jerárquica, pero todavía muy necesitada de una materia propia, exclusiva, dentro de los géneros poético-literarios<sup>36</sup>. La dualidad literario-poético sólo se salvará cuando la literatura se identifique exclusivamente con la misma creación poética.

Al final, la nómina de autores y obras deviene en contradicciones, a medio camino de casi todo: la modernidad y la clasicidad, la doctrina y la asistematicidad, los hechos probados y las intuiciones, el paradigma clásico y los comienzos del paradigma moderno anclados en él... Y en pocos casos debemos suponer en los tratadistas ignorancia o desconocimiento del pensamiento teórico más relevante de su época; mejor optemos por recordar las necesidades de pragmatismo sociológico que los transformó de diletantes pensadores en profesores condicionados por el control sobre las asignaturas que impartían. De esa exposición a los vaivenes políticos y gubernativos nació un corsé mucho más efectivo que la reflexión basada en la sistematización clasicista, desde donde la novela se suponía un cuerpo extraño. Por ello la Poética la expuso a un duro camino entre sus límites fronterizos y aquí manifestado en la lucha por no ser expulsada de un paraíso largamente codiciado y apenas conseguido.

<sup>35</sup> Menéndez Pelayo (1956), pp. 239-266.

<sup>36</sup> Los demás géneros de transición (no sabían qué hacer con la didáctica, la bucólica, la didascálica y otras dentro de la tríada hegeliana) eran de naturaleza poética inexcusablemente; sólo en el caso de los géneros didácticos, como la sátira, los fines se corresponden con los mismos fines de los géneros didáctico-literarios, y podrían ser susceptibles de confusión.



## OBRAS CITADAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de: *Teoría de la Literatura*, Madrid, Gredos, 1986.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín: «Preceptiva literaria española y novela (1737-1826)», en *Entresiglos*, E. Caldera-R. Fuoldi (coords.), Roma, Bulzoni, 1991, pp. 29-56.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín: introducción a *Fray Gerundio de Campazas* de José Francisco de Isla, Barcelona, Planeta, 1991, pp. X-LII.
- ÁLVAREZ ESPINO, Romualdo, GÓNGORA FERNÁNDEZ, Antonio: *Elementos de Literatura filosófica*, Cádiz, Imp. y lit. de la Revista Médica, 1870.
- ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María: *De la Retórica a la Teoría de la Literatura (siglos XVIII y XIX)*, Murcia, Universidad, 1997.
- ARPA Y LÓPEZ, Salvador: *Principios de Literatura general*, Cádiz, Imp. de la Revista Médica, 1874.
- BELLIDO Y GONZÁLEZ, Miguel: *Elementos de Literatura preceptiva*, Jerez, Imp. de El Guadalete, 1899.
- CAMPILLO Y CORREA, Narciso: *Retórica y Poética*, Madrid, Segundo Martínez, 1872.
- CANO, Rafael: *Lecciones de literatura general y española*, Madrid, Vda. de Aguado, 1875.
- COLL Y VEHÍ, José: *Elementos de Literatura*, Madrid, Rivadeneyra, 1857, 2ª ed.
- COUSIN, Víctor: *Curso de filosofía sobre el fundamento de las ideas absolutas de lo Verdadero, lo Bello y lo Bueno*, trad. y notas de N. R. de Losada, Madrid, Repullés, 1847.
- CHECA BELTRÁN, José: *Razones del buen gusto*, Madrid, CSIC, 1998.
- DÍEZ GONZÁLEZ, Santos: *Instituciones poéticas*, Madrid, Benito Cano, 1793.
- DORCA, Toni: *Los albores de la crítica moderna en España: José del Perojo, Manuel de la Revilla y la «Revista Contemporánea»*, Valladolid, Universitas Castellae, 1998.
- ESPAR, Joaquín: *Elementos de Poética*, Barcelona, Herdos. Viuda de Pla, 1861.
- FILLOL, José Vicente: *Sumario de las lecciones de un Curso de Literatura General y principalmente Española*, Valencia, Imp. de J. Doménech, 1872, 3ª ed.
- GARCÍA DE ARRIETA, Agustín: *Principios filosóficos de la Literatura o Curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes, obra escrita en francés por el señor Abate Batteux... Traducida al castellano, ilustrada con algunas notas críticas y varios apéndices sobre la literatura española, por...*, IX, Madrid, Antonio de Sancha, 1805.
- GARCÍA TEJERA, María del Carmen: «Análisis crítico de la *Literatura General* de Mudarra», *Archivo Hispalense*, LXVIII, 209, (1985), pp. 115-136.
- GARCÍA TEJERA, María del Carmen: «La concepción estética en la teoría de la literatura de Álvarez Espino y Góngora Fernández, Cádiz, 1870», *Gades*, 15, (1987), pp. 183-204.
- GARCÍA TEJERA, María del Carmen: *Conceptos y teoría literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista*, Cádiz, Universidad, 1989.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993.
- GIL DE ZÁRATE, Antonio: *Manual de Literatura*, Madrid, Imprenta de Gaspar y Roig, 1862, 2 vols., 9ª ed. de sus *Principios generales de Retórica y Poética*, Madrid, Ignacio Boix, 1842.
- GÓMEZ DE HERMOSILLA, José Mamerto: *Arte de hablar en prosa y verso*, Madrid, Imprenta Real, 1826, 2 vols.
- GONZÁLEZ CALZADA, Felipe: *Elementos de Retórica y Poética*, León, Imp. de Ángel González, 1889.
- GONZÁLEZ GARBÍN, Antonio: *Curso elemental de literatura preceptiva*, Granada, Imp. y libr. de F. de los Reyes, 1872.
- HEGEL, George W. F.: *Estética*, Barcelona, Alta Fulla, 1988, 2 vols. Es edición facsímil de la 2ª ed. de la traducción francesa de Charles Bénard (1874) vertida al español por Hermenegildo Giner de los Ríos, Madrid, Daniel Jorro, 1908.

- J. M. S. P.: *Lecciones de Literatura General y Española*, Madrid, La Ibérica, 1898.
- LISTA, Alberto: *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, Calvo-Rubio y cía., 1844, 2 vols.
- LLORÉNS, Vicente: *El Romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1989.
- MACÍAS Y GARCÍA, Marcelo: *Elementos de Literatura preceptiva*, Orense, Imp. de A. Otero, 1896.
- MATA Y ARAUJO, Luis de: *Elementos de Retórica y Poética*, Madrid, José Martín Avellano, 1818. Cito por 4ª ed., Madrid, Eusebio Aguado, 1834.
- MENDOZA Y ROSELLÓ, Federico de: *Retórica y Poética*, Valencia, Rius y Monfort, 1883, 2 vols.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Estudios sobre la prosa del siglo XIX*, selección de J. Vila Selma, Madrid, CSIC, 1956.
- MUNÁRRIZ, José Luis: *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras, traducidas y adicionadas a partir del original inglés de Hugo Blair*, Madrid, Imprenta de Antonio Cruzado, 1798-1801, 4 vols. (3ª ed., Madrid, Ibarra, 1816-1817, 4 vols.).
- MUÑOZ SANZ, Pedro: *Elementos de Literatura preceptiva*, Palencia, J. M. Herrán, 1890.
- ORTEGA Y FRÍAS, Francisco: *La escuela del poeta*, Badajoz, Santamaría y Navarro, 1870.
- PARAÍSO ALMANSA, Isabel (coord.): *Retóricas y Poéticas españolas (siglos XVI-XIX)*, Valladolid, Universidad, 2000.
- PLA Y BADÍA, José: *Compendio de Literatura*, Barcelona, Imp. Católica, 1892.
- REVILLA, Manuel de la, ALCÁNTARA GARCÍA, Pedro: *Principios de Literatura General e Historia de la Literatura Española*, Madrid, Iruvredra y Novo, 1877, 2ª ed.
- RODRÍGUEZ MIGUEL, Luis: *Apuntes de Literatura General*, Imp. de F. Núñez Izquierdo, 1890.
- ROMERO TOBAR, Leonardo: *Panorama crítico del Romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994.
- SÁNCHEZ BARBERO, Francisco: *Principios de Retórica y Poética*, Madrid, Imp. del Real Arbitrio de Beneficencia, 1805.
- SÁNCHEZ DE CASTRO, Francisco: *Lecciones de Literatura General y Española*, Madrid, Imp. de San José, 1887.
- SÁNCHEZ GARCÍA, María del Carmen: «Contextualización de la preceptiva. La moralidad en la novela del siglo XVIII», *Dicenda*, 16, 1998, pp. 185-201.
- VILLANUEVA, Darío: *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España-Espasa-Calpe, 1992.